

Élise LEPAGE

La mise en récit de l'histoire dans *Monnè, outrages et défis* et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma

C'est en France, presque au terme d'une vie dont la majeure partie aura été celle d'un exilé, qu'Ahmadou Kourouma fait publier, en 1990, *Monnè, outrages et défis*; quant à *Quand on refuse on dit non*, il est publié de façon posthume en 2004 par Gilles Carpentier, Kourouma n'ayant pu l'achever. Ces deux récits se caractérisent par un mode de narration complexe, faisant intervenir différents niveaux narratifs. Bien que publiés en France, ils se centrent exclusivement sur le pays natal, la Côte-d'Ivoire, et les tumultes de son passé colonial et postcolonial.

Plusieurs études se sont déjà penchées sur la problématique de l'écriture de l'histoire chez Kourouma, notamment dans ces deux romans, dans *Les Soleils des indépendances* (1970) ou *Allah n'est pas obligé* (2000). Madeleine Borgomano (1998) étudie ainsi la mise en œuvre de deux conceptions temporelles différentes (africaine et occidentale); Karim Traore (2000) propose une lecture d'inspiration postcoloniale. La revue *Études françaises* a en 2006 consacré un de ses numéros à « Ahmadou Kourouma ou l'écriture comme mémoire du temps présent ». Nous nous proposons pour notre part d'interroger les liens complexes qui lient l'histoire (au sens de fiction, de « *story* ») des différents personnages de ces deux romans et l'Histoire au sens national (comme récit historique, « *history* ») à la lumière de la réflexion menée par Paul Ricœur dans *Temps et récit* et *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, c'est-à-dire l'articulation entre récit fictionnel et récit à valeur historique. L'enjeu de ce questionnement consiste à étudier comment un auteur peut faire œuvre littéraire de l'histoire politique d'un pays, matière qui, à première vue, paraît bien plus sujet de connaissance que de création. Comment Kourouma parvient-il à tisser dans le même temps l'histoire de ses personnages et l'Histoire de la Côte-d'Ivoire? Mais plus largement, cette problématique invite aussi à réfléchir aux problèmes que pose la mise en œuvre littéraire de l'histoire politique (inachevée) d'un pays.

Tant *Monnè, outrages et défis* que *Quand on refuse on dit non* se distinguent tout d'abord par la mise en parallèle qu'ils présentent entre un destin personnel et un destin national. Cependant, Kourouma utilise dans chacun des romans une stratégie narrative bien spécifique pour créer ce rapprochement. Il convient d'étudier successivement chaque technique mise en œuvre afin, ensuite, de mieux faire ressortir les effets qu'elles partagent. Mais dans un dernier temps, une rétroaction s'observe, puisque la petite histoire (c'est-à-dire le destin personnel) et la grande Histoire (le récit historique) procèdent à une mise à nu réciproque qui indique plusieurs pistes de réflexions intéressantes quant à la dimension métalittéraire des œuvres.

Histoire individuelle et histoire nationale

Monnè, outrages et défis retrace l'histoire de la colonisation de la ville de Soba en pays mandingue. Son roi, Djigui Keïta, ne tarde pas à entreprendre une collaboration des plus douteuses avec les colons. Le roman commence par un récit assumé par un narrateur hétérodiégétique qui, s'il n'est pas complètement omniscient (il ne semble pas pouvoir percevoir le secret des intentions des différents personnages), en sait néanmoins très long sur les habitants de Soba, leur histoire et celle du roi Djigui. Évoquant cette cité, le narrateur en vient rapidement à disséminer quelques commentaires au sujet de ce dernier, lui conférant une place centrale dans le roman : « Djigui avait été façonné avec de la bonne argile, une argile bénie. » (p. 15). De fait, le monarque accède bientôt de façon explicite au statut de narrateur : « Le griot ne réalisait toujours pas... Moi, Djigui, je ne pouvais pas quitter Soba! » (p. 33) Le roman se veut donc l'histoire de Soba, mais comme toute histoire collective, le premier rôle est réservé au roi. Le résumé du roman, qui apparaît en quatrième de couverture, tend d'ailleurs à renforcer le rôle central de Djigui : « Désobéissant à Samory, empereur de tout le pays mandingue, le roi de Soba, Djigui Keïta, n'a pas rasé sa ville à l'arrivée des troupes coloniales [...]. Le roi déchu s'enfonce dans une collaboration de plus en plus meurtrière avec l'occupant. »

De manière apparentée, l'histoire de *Quand on refuse* paraît en premier lieu être celle d'Ibrahima¹, l'enfant-soldat rescapé des guerres au Libéria. Cet effet est renforcé par le rappel, au début du texte, du lien avec *Allah n'est pas obligé* (2000), précédent roman. L'auteur fait dire à son personnage :

Voilà ce que je peux dire sur moi et sur mon environnement. Ceux qui veulent savoir plus que ça sur moi et mon parcours n'ont qu'à se taper *Allah n'est pas obligé*, prix Renaudot et neuf autres prix prestigieux français et internationaux en 2000, et traduit dans vingt-neuf langues étrangères. C'est pour dire qu'ils n'auront pas une trop mauvaise lecture. (p. 18).

En tant que narrateur homodiégétique, Ibrahima se présente d'emblée : « Moi, petit Ibrahima, j'ai déjà dit que je suis un Dioula. » (p. 18) Ce récit est celui de son expédition vers Bouaké dans le Nord du pays avec la belle Fanta, qu'il est chargé d'escorter.

Les deux romans semblent donc s'ouvrir chacun sur un destin personnel, celui, respectivement, de Djigui et d'Ibrahima, tous deux campés en personnage central de chaque roman, en héros dont le lecteur serait invité à suivre les péripéties.

Mais très vite, Kourouma recentre les deux récits non tant sur ces destins individuels que sur celui d'une collectivité. Le procédé est évident dans *Monnè*, puisqu'avant même que Djigui n'accède au statut de narrateur, le pouvoir du récit est accordé au peuple dès le début du troisième chapitre : « Les premiers mois, à chaque envoi de renfort et de provisions, Samory nous gratifiait d'une nouvelle victoire sur les "Nazaras" que des hérauts haletants venaient aussitôt nous annoncer. Notre roi criait sa fierté et son admiration [...]. » (p. 29) Si cette intervention, suivie du pronom « nous », ne laisse aucun doute quant à son référent, une première occurrence isolée semble plus problématique : « Rapidement il [Djigui] s'était lassé de cette vie frivole indigne du roi d'un pays aimé d'Allah comme le *nôtre*. » (p. 15, je souligne). Ce premier déictique réfère-t-il déjà au peuple, fonctionnant alors comme un effet de prolepse? Ou indique-t-il que le

¹ Ce protagoniste est déjà présent dans *Allah n'est pas obligé*.

narrateur n'est peut-être pas hétérodiégétique comme le lecteur était jusque-là porté à le croire; dans cette hypothèse, le narrateur ne serait-il donc pas étranger au pays de Soba? Aucun indice ne semble pouvoir trancher entre ces différentes possibilités. Un seul fait peut être affirmé : *Monnè* n'est pas l'histoire de Djigui, bien que celui-ci ait un rôle important; *Monnè* est avant tout l'histoire de Soba, c'est-à-dire d'un peuple, dont Djigui n'est que partie.

Dans *Quand on refuse on dit non*, la narration demeure le fait d'Ibrahima. Cependant, un processus similaire d'ouverture et de recentrage sur la collectivité s'observe. Ibrahima l'introduit ainsi : « Mais j'ai employé trop de blabla pour dire qui je suis et où je suis. Maintenant, racontons ce qui s'est passé dans ce criminel de pays appelé la Côte-d'Ivoire. » (p. 19) Le récit portant sur ce pays émane de Fanta, sa compagne de voyage plus âgée et plus instruite, et ce, dès qu'ils commencent leur chemin vers le Nord, terre ancestrale des Dioulas, au début du deuxième chapitre :

Elle a commencé par m'annoncer quelque chose de merveilleux. Pendant notre voyage, elle allait me faire tout le programme de géographie et d'histoire de la medersa. J'apprendrais le programme d'histoire et de géographie du CEP, du brevet, du bac. [...] Je comprendrais les raisons et les origines du conflit tribal qui crée des charniers partout en Côte-d'Ivoire (ces charniers qui apportent de l'humus au sol ivoirien).
Et elle a commencé. (p. 41).

Fanta l'introduit successivement à la géographie, à la démographie, à l'économie, au concept d'ivoirité et, principalement, à l'histoire de la Côte-d'Ivoire. Progressivement, l'histoire du pays en vient à occuper la majeure partie du récit et un parallèle s'établit entre la linéarité chronologique de l'histoire et le cheminement des deux jeunes personnages. Le jeune apprenti reproduit de manière systématique le récit de Fanta, qu'il enregistre grâce à un petit appareil, et résume sommairement ce qu'il vient d'apprendre, n'oubliant jamais de souligner ce qu'il n'a pas compris. Si la trame narrative suit donc les péripéties que rencontre Ibrahima, l'essentiel du récit est fondé sur l'Histoire de la Côte-d'Ivoire.

Ces deux romans se nouent donc autour d'une tension agonistique entre destin individuel et destin collectif. Cette tension s'observe bien dans *Monnè*, où le lecteur peut parfois avoir l'impression qu'à la manière d'Houphouët-Boigny, Djigui essaie de faire en sorte que son histoire se confonde avec celle de son peuple. Cette tendance apparaît à plusieurs reprises lors de la construction du chemin de fer : « De très bon matin, les premiers convois descendirent sissa-sissa sur le Sud pour aller tirer le train de Djigui. » (p. 75, je souligne) Le monarque s'approprie le train avant même qu'il soit construit. Plus loin, l'expression des croyances du peuple est suivie d'une question au discours direct de Djigui aux Blancs, puis du récit du narrateur hétérodiégétique :

Il avait été prouvé que c'était les vendredis que les prestiges, bénédictions du patriarche étaient les plus héroïques et efficients.

- Mon commandant, quand arrivera *mon* train?

Le train... le train était... le train était arrivé au Centre, à Bouaké, la capitale du Centre. (p. 99, je souligne)

Dans cet extrait, la tension entre histoire individuelle et histoire collective s'observe sur le plan tant du contenu (le train est perçu comme un attribut de grandeur pour Djigui, comme une innovation technique bénéfique à toute la ville pour le peuple) que de la narration, les points de vue se succédant et donc se répondant comme lors d'une joute verbale.

Plus on approche de la fin de *Quand on refuse*, plus la part consacrée à l'histoire du pays devient importante. Le récit des péripéties du voyage ne fait plus qu'office de transition entre deux chapitres de l'histoire du pays. Par exemple, l'étape à Kossou se réduit à quelques lignes : « Le soleil commençait à décliner. Nous étions à quelques kilomètres de Kossou. » (p. 123). Vient ensuite le résumé de ce qu'a retenu Ibrahima, puis de façon symptomatique, l'étape se résume aux devoirs religieux et est encadrée par l'histoire du pays, qui semble presque évacuer l'histoire d'Ibrahima. La mention de l'arrêt quotidien intervient ici au milieu des frasques politiques de Laurent Gbagbo :

Gbagbo, qui était sous bonne garde, a commandé aux gendarmes de défendre l'ordre à tout prix. Alors les gendarmes ont massacré les Dioulas et les ont jetés aux dépotoirs de Yopougon et on a appelé cela le charnier de Yopougon. Faforo (cul de mon papa)!

Nous sommes arrivés à Kossou à l'heure de la quatrième prière. Fanta nous a conduits directement à la mosquée. Nous avons prié avec les autres fidèles. Après la prière, Fanta s'est présentée à l'imam qui connaissait son père et qui nous a hébergés pour la nuit.

Le lendemain matin, nous avons pris pied la route et Fanta a recommencé à enseigner l'histoire de la Côte-d'Ivoire. Moi, j'enregistrais tout pour mon certificat, mon brevet et mon bac.

Une fois au palais, Gbagbo eut conscience que son élection n'avait pas été ni facile ni régulière [...]. (p. 124)

Dans cet extrait, le premier et le dernier paragraphe forment un récit continu que seule la parenthèse fictionnelle vient interrompre le temps de quelques lignes. Il n'y a guère que la fin du troisième chapitre qui se recentre pour quelques pages sur l'amour que le jeune narrateur voue à Fanta : « J'avais un secret important à dire à Fanta. [...] "Fanta, je voulais demander tes mains à tes parents pour que tu sois ma femme..." ». » (p. 137) Il n'y a donc qu'à la fin du récit tel qu'il était à la mort de Kourouma que l'histoire d'Ibrahima refait surface. L'Histoire de la Côte-d'Ivoire a en effet rejoint le temps présent de la narration et le présent historique. C'est ce en quoi réside l'un des centres d'intérêt majeurs de ce roman inachevé : quelle tournure Kourouma pensait-il donner à son récit? Le romancier se heurtait alors au problème du recul historique, de l'écriture d'un présent brûlant. Comment écrire, rendre de manière littéraire cette histoire de la Côte-d'Ivoire?

La narration, un jeu d'enfant

Les historiens sont de plus en plus conscients que les produits de leurs discours ne sont en fait que des récits, même si leur prétention est plus objective que le récit littéraire. Cette réflexion sur le statut du discours historique a entre autres été initiée par Paul Ricœur à travers *Temps et récit*, qu'il décrit comme « une investigation des rapports entre l'écriture de l'histoire et l'opération de mise en intrigue » (p. 317). Le philosophe montre comment « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. » (p. 17). Autrement dit, le temps fugace et les événements auquel il donne lieu ne devient humain, intelligible que lorsqu'on le raconte, qu'on le met en récit; et inversement, tout récit n'accède à la

signification que lorsqu'il s'inscrit d'une quelconque façon dans le temps. Comme l'écrit Madeleine Borgomano à propos de *Monnè*, « "Créer l'histoire" c'est lui accorder, ouvertement, un caractère de fiction. On sait bien qu'il en va ainsi de toute histoire, même la plus rigoureuse. L'histoire est aussi un récit, un "grand récit" qui contribue à donner sens au présent. » (p. 185)

À l'aune de cette double observation, nous nous proposons d'étudier les deux romans de Kourouma afin de faire ressortir la mise en récit de leur dimension historique. Or, qui dit récit historique, dit partialité du point de vue adopté. On ne le sait que trop bien : l'histoire que nous apprenons est trop souvent encore celle des vainqueurs. Comment Kourouma résout-il ce problème du point de vue? Cette question est d'autant plus cruciale qu'étant Ivoirien, il est nécessairement impliqué dans les conflits de son pays. Or, son lectorat est avant tout occidental, donc moins bien informé, dans une posture d'attente d'une lecture de l'histoire de la Côte-d'Ivoire qui fasse sens.

Dans *Quand on refuse*, la narration est tout entière confiée à Ibrahima. En effet, même si tout le récit historique est attribuable à Fanta, c'est Ibrahima qui le prend en charge à travers son magnétophone. L'intervention de ce média est d'ailleurs significative : plus de griot ou de vieil homme pour dire l'histoire du pays. Devant la menace d'effacement de la mémoire que représentent les conflits, le magnétophone fait figure d'effort pour conserver une trace du récit historique délivré par la jeune fille. Ce récit est celui des Dioulas que sont tous les personnages principaux. Kourouma affiche et assume donc la partialité du récit qu'il produit, même s'il est vrai qu'elle est un peu faussée par la compréhension naïve d'Ibrahima. L'auteur utilise en effet le truchement de l'enfant qui veut s'instruire pour exposer l'histoire de son pays. Sur le plan littéraire, les faits décrits sont complexes, mais la syntaxe est souvent très simple, les transitions et les liens de cause à conséquence clairement mis en évidence. À la fin de chaque section, Ibrahima résume et n'hésite pas à donner son avis, toujours sur le même modèle :

Moi petit Birahima, j'ai tout retenu sans tout comprendre. Ce que je n'ai pas compris pour le moment sera bien compris avec mes dictionnaires quand je serai fortiche pour le brevet élémentaire et pour le bac.

Pour le moment, j'ai compris que le général de Gaulle a donné les indépendances *parce que* les colonies n'étaient plus rentables. Houphouët-Boigny a évité un complot en créant son propre complot et en torturant les cadres du Nord. *Donc* il a évité des charniers. *Donc* il a bien fait. Faforo (cul de mon père)! (p. 87-8, je souligne)

Outre l'emploi d'un vocabulaire enfantin (« fortiche ») et de jurons locaux (« faforo »), Kourouma met à profit la syntaxe haute en couleur du langage familier : « Pourquoi il m'oublierait, moi, petit Birahima, qui ai commencé à régulièrement courber mes cinq prières journalières? Bon, pour le moment, c'est pas ça; pour le moment, ça marche pas fort, le calvaire continue. » (p. 14) Ibrahima prévient d'ailleurs très tôt le lecteur : « Je parle mal, très mal le français, je parle le français de vrai petit nègre d'un enfant de la rue d'Abidjan. » (p. 15) La narration de *Quand on refuse* est donc un jeu d'enfant : elle feint d'ignorer la diversité des récits historiques qui peuvent être donnés (selon le point de vue adopté) et dissimule les incohérences derrière l'incompréhension ou les explications simplificatrices du jeune narrateur.

Monnè présente un faisceau de stratégies différentes, ne serait-ce que parce que Kourouma a opté dans ce roman pour une narration polyphonique, répartie majoritairement entre le narrateur hétérodiégétique, Djigui, et son peuple². Dans son article intitulé « Kourouma's *Monnè* as Aesthetic of Lying », Karim Traore écrit que Kourouma « practices a deconstruction of discourse [...] by narrating the same events from different perspectives. These procedures are so consistently carried out that they become a real aesthetics of narration³ » (p. 1349). L'intérêt de ce dispositif narratif repose dans sa capacité à rendre la dimension polémique de toute une histoire

² Même s'il est vrai qu'occasionnellement, certains personnages accèdent au statut de narrateur temporaire : c'est le cas de Fadoua (Kourouma, 1990, p. 173-174) ou de Djéliba (Kourouma, 1990, p. 185-188).

³ « Kourouma pratique une déconstruction du discours [...] en narrant les mêmes événements à travers différentes perspectives. Ces procédés sont réalisés avec une telle cohérence qu'ils en deviennent une véritable esthétique de la narration. » (dans « *Monnè* de Kourouma : une esthétique du mensonge » (Je traduis)

nationale. En effet, les différentes instances narratives se critiquent mutuellement. Si le peuple a peu de recul critique, Djigui fournit souvent une lecture étroite et très personnelle des événements. Le narrateur ne manque donc pas de les critiquer successivement :

La religion était un syncrétisme du fétichisme malinké et de l'islam. Elle donnait des explications satisfaisantes à toutes les graves questions que les habitants pouvaient se poser et les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges. (p. 21)

Le narrateur montre un Djigui buté : « Djigui, toujours têtue, inébranlable, persévérerait dans le refus de vivre et de faire allégeance aux Blancs. » (p. 47) Certains passages exprimant une idéologie douteuse permettent d'émettre l'hypothèse que ce narrateur se confond parfois avec la voix du colonisateur : « Les Noirs naissent mensongers. Il est impossible d'écrire une histoire vraie de Mandingue. [...] Les griots, qui sont les chroniqueurs officiels, ajoutent, dramatisent et amplifient tout ce qu'ils rapportent. » (p. 83) Pourtant, affirmer que le narrateur assure le discours du colonisateur serait sans doute faux, tant ses caractéristiques sont multiples : d'une part, il connaît parfaitement les us et coutumes de ceux de Soba et, d'autre part, il dissémine régulièrement des prolepses, comme en témoigne par exemple l'usage du futur dans cet extrait : « Et toute leur vie Moussokoro restera la jeune femme, la cadette; elle s'adaptera par une métamorphose opportune à toutes les mutations de Djigui. » (p. 148) De surcroît, ce narrateur est conscient de la relativité de son discours sur l'histoire de Soba : « Mais — nous le savons — circulent diverses versions de l'événement. » (p. 207), ce dont ne semblent pas vraiment capables ni Djigui, ni les siens. Le narrateur s'emploie d'ailleurs parfois à rectifier des contre-vérités établies à travers les commérages : « Et il n'est pas vrai qu'il pleura » (p. 123), affirme-t-il à propos de Djigui, rendant compte de la diversité des récits historiques en cours à Soba. Après avoir longuement donné la version « officielle » de l'enfance de Moussokoro, il insère la version des adversaires de la jeune femme : « Qu'y avait-il de solide dans cette biographie? "Peu... très peu de grains. Elle était née fabulatrice et c'était elle qui dictait cette relation aux griots", répondait le petit peuple de Soba qui détestait Moussokoro. » (p. 130) Ce procédé, repris à plusieurs reprises, montre

les polémiques qui entourent l'existence de la cadette de Djigui. Josias Semujanga peut ainsi écrire à propos du narrateur qu'il

explique à toute occasion son scepticisme allant jusqu'à la raillerie et à la dérision des faits évoqués. Pourtant, son but n'est pas pour autant de mettre en doute la vérité de cette période et la réalité historique en général. Il ne cherche pas non plus à déceler le mensonge par rapport à la vérité de la colonisation et des indépendances africaines. Au contraire, il prend un très grand plaisir à alimenter son récit avec la richesse, la polysémie et l'anarchie du réel. (p. 16)

À travers ce savant et ingénieux dispositif narratif, Ahmadou Kourouma fait apparaître à quel point toute histoire collective est avant tout récit, au sens de fable, d'invention, et qu'en ce sens, l'instance narrative et, au-delà, le point de vue adopté, sont capitaux puisqu'ils déterminent le contenu événementiel et ses interprétations. Traore montre comment ce type de mensonge

refers to the multiplicity of truths, of points of view. This relativistic stance echoes the fashionable Western deconstructionism as well as the Bakhtinian Polyphony. Lying is finally also a discourse, a philosophy of narration through which men appropriate reality⁴ (p. 1361).

À cet égard, *Monnè* enseigne et produit une démonstration efficace de la relativité de tout discours historique, tout en donnant à lire « en filigrane, non pas l'envie de choquer ou de se moquer, mais au contraire une nécessité de rester lucide face aux événements et à la bêtise humaine qui les sous-tend » (Semujanga, p. 17).

La mise à nu réciproque de l'H/histoire

Nous pouvons donc établir que, dans ces deux romans, l'histoire (au sens de fiction) met à nu l'Histoire du pays : tout est disséqué et expliqué, des luttes intestines aux portraits d'hommes politiques, des relations avec la France et l'Organisation des nations unies jusqu'aux

⁴ [Ce type de mensonge] « réfère à la multiplicité des vérités, des points de vue. Cette position fait écho aux théories de la déconstruction, fort en vogue en Occident, ainsi qu'à la polyphonie de Bakhtine. Mentir est aussi finalement un discours, une philosophie de la narration à travers laquelle les hommes s'approprient la réalité. » (Je traduis)

tempéraments des diverses ethnies en passant par les conflits d'intérêts personnels. À plusieurs reprises, et ce, dans chacune des deux œuvres, la fiction réécrit, voire contredit ou dénonce l'histoire officielle : « Et revint la sécheresse, cette fois avec des vents : ils étaient jaunes et charriaient le deuil. (*Les chroniques coloniales de l'époque signalent une catastrophique épidémie de méningite en Afrique occidentale*). » (*Monnè*, p. 199) Ce sont parfois même des personnages qui se livrent à une révision autoritaire de l'histoire, niant ainsi des pans entiers du passé des peuples. Par exemple, Djigui

déclara que nous étions revenus au jour et au lieu où la colonne française nous avait surpris sur les remparts. Tout ce qui était survenu après ce mémorable jour n'était jamais advenu : ni la colonisation, ni les travaux forcés, ni le train, ni les années, ni notre vieillesse n'avaient existé. Nous n'avions pas été colonisés parce que nous n'avions pas été vaincus après une bataille rangée. (p. 181).

Comme le souligne Traore, « the novel clearly shows the responsibility of African rulers, like Djigui, who too quickly became friends of the new rulers and uncritically accepted the new power symbols »⁵ (p. 1350).

Mais nous remarquons qu'à l'inverse, la forme de récit qu'adopte Kourouma met aussi à nu l'histoire romanesque en tant que telle. Le début de *Quand on refuse* est marqué par un usage caractéristique de la parenthèse, trait stylistique qui revêt plusieurs significations. La parenthèse fournit en effet souvent des explications d'ordre lexical : « Quand j'ai su que la guerre tribale y était arrivée j'ai tout laissé tomber et je suis allé au maquis (bar mal fréquenté) pour me défouler (me libérer des contraintes, des tensions). » (p. 11) Elle sert également à expliquer le contexte national : « Le président Gbagbo a beau être bété (Bété est le nom d'une tribu de la profonde forêt de la Côte-d'Ivoire), c'est un type bien. » (p. 12) Elle débusque enfin le racisme jusque dans ses manifestations linguistiques : « (Quand c'est un groupe de blancs, on appelle cela une communauté ou une civilisation, mais quand c'est des noirs, il faut dire ethnies ou tribus, d'après mes dictionnaires) » (p. 16).

⁵ « Le roman montre clairement la responsabilité des dirigeants africains qui, comme Djigui, sont trop rapidement devenus des alliés des nouveaux dirigeants et ont accepté sans esprit critique les nouveaux symboles du pouvoir. » (Je traduis)

Cet emploi manifeste de la parenthèse met à distance le récit et, destiné à un public européen, pointe son artificialité linguistique. Christiane Ndiaye a fort bien décelé les enjeux de ce qu'elle surnomme « la poétique de l'explication du blabla de Birahima » : « Il s'agit moins de définir des mots que de juxtaposer des discours sur le monde afin de faire ressortir leur mouvance, leur malléabilité et leur non-coïncidence, lorsqu'il s'agit du regard de différentes cultures sur des phénomènes du vécu censés être "mêmes" ». (p. 88) Histoire et histoire, c'est-à-dire le récit historique et la fiction, démontent donc mutuellement leurs mécanismes.

Pour ce faire, l'arme principale de Kourouma consiste en une ironie féroce, tant dans *Monnè*, où le narrateur assure que « les travaux forcés étaient la deuxième besogne qui permettait aux Noirs d'entrer dans la civilisation. [...] Les travaux forcés n'étaient pas l'esclavage. » (p. 61), que dans *Quand on refuse* :

Le président Gbagbo est un marrant. Ses hommes tuent le général Gueï et lui et sa femme manquent de pleurer à la messe. Sans blague! Ses hommes tuent tellement d'imams que lui, il se croit obligé de soigner leur chef pour que la Côte-d'Ivoire ne manque pas d'imams. (p. 133)

On touche ici, comme à bien d'autres moments dans ces romans, au problème de ce que Paul Ricœur nomme, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, « les cas limites ». Il en parle à propos des rescapés des camps d'extermination de la Shoah, mais la pertinence de sa réflexion vaut tout autant pour les crimes perpétrés en Côte-d'Ivoire.

Il s'agit d'expériences à la limite, proprement extraordinaires — qui se fraient un difficile chemin à la rencontre des capacités de réception limitées, ordinaires, d'auditeurs éduqués à une compréhension partagée. Cette compréhension a été édifiée sur les bases d'un sens de la ressemblance humaine au plan des situations, des sentiments, des pensées, des actions. Or l'expérience à transmettre est celle d'une inhumanité sans commune mesure avec l'expérience de l'homme ordinaire. C'est en ce sens qu'il s'agit d'expériences à la limite. [...] Pour être reçu, un témoignage doit être approprié, c'est-à-dire dépouillé autant que possible de l'étrangeté absolue qu'engendre l'horreur. Cette condition drastique n'est pas satisfaite dans le cas des témoignages de rescapés. [...] "Comment raconter sa propre mort"?

demande Primo Levi. [...] Il s'agit [...] de lutter contre l'incrédulité et la volonté d'oublier. Renversement de la problématique? (p. 223)

Se saisissant de cette problématique, Kourouma recourt à l'ironie (souvent de façon répétitive) pour annuler le tragique :

Les charniers donnent du terreau à la terre ivoirienne. C'est le terreau des charniers qui permet à la Côte-d'Ivoire d'avoir un sol riche qui nourrit du bon café, de la bonne banane, du bon hévéa, et surtout du bon cacao. La Côte-d'Ivoire est le premier producteur du monde de cacao et produit le meilleur cacao qui fait le meilleur chocolat du monde. (2004, p. 21)⁶

Parce que, grâce à sa fonction comique et répétitive, elle annule tout *pathos*, l'ironie est employée par Kourouma afin de faire apparaître les mécanismes tant de ses récits que des récits historiques qu'il réécrit. Madeleine Borgomano note donc avec raison que si « la "progression" historique [temps de l'Histoire, mais aussi du roman] est sans cesse contrariée par des phénomènes de répétition, de reprises, [ceux-ci] ne sont pas toujours attribuables à une conception cyclique africaine » (p. 185). La répétition, la reprise avec infimes variations sont la marque de l'ironie corrosive de Kourouma.

Mais cette mise à nu réciproque de l'histoire des personnages et de l'histoire du pays s'effectue aussi et peut-être surtout à travers un questionnement permanent du langage. Le titre du quatrième chapitre de *Monnè* est riche d'enseignement à ce propos : « Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, les Diabaté retournent réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses. » (p. 41) Autrement dit, chaque nouveau vainqueur ou colonisateur impose sa propre version de l'histoire à travers ses mots et l'impose aux Diabaté, dont l'Histoire ne cesse donc d'être réécrite par d'autres. Ce changement de mots pour désigner tel ou tel fait historique, voire le changement même de signification des mots, apparaît dans la tâche délicate du traducteur entre les différentes civilisations. Comment écrire l'histoire de Soba tombant sous le joug des colonisateurs quand le traducteur commet des impairs tels

⁶ Voir également les autres reprises de ce motif du charnier, notamment aux pages 25, 28 et 35.

que celui-ci : « ce dessein s'appelait la civilisation que, faute de mot correspondant, il traduit par "devenir toubab" » (p. 57)? Mais s'agit-il vraiment d'un impair? N'est-ce pas plutôt l'affirmation consciente de la domination et l'incapacité à rendre un concept dans une langue autre que celle dont il émane? Si ce roman revient, à de multiples reprises, sur ces problèmes de traduction de concepts, les dictionnaires d'Ibrahima dans *Quand on refuse* trahissent, par leur côté burlesque (un enfant se promène tel un intellectuel avec des dictionnaires sous le bras⁷), une profonde préoccupation envers les mots. Ce questionnement du langage apparaît en fait dès le titre, *Quand on refuse on dit non*, repris dans un passage du roman :

"Avec un kalach, je me révolterai, je refuserai!"

Au mot "refuserai", elle m'a arrêté :

"Et quand on refuse, on dit non, a affirmé Samory. [...] Samory a affirmé que l'on dit non quand on refuse, quand on ne veut pas."

Je suis resté pensif un instant, répétant sans cesse : "Non... non... non..." (p. 36).

Cet extrait s'ouvre sur des points de suspension, ne dit pas tout, demeure inachevé. Comment interpréter ce « non »? Dire « non », est-ce vouloir substituer à la violence le pouvoir des mots? Promouvoir le dialogue franc en politique? Est-ce le bulletin « non » qu'on place dans les urnes? Opposer à la force le pouvoir de la parole? Il est vrai que, du point de vue du contenu, l'histoire de la Côte-d'Ivoire telle que la retracent Ibrahima ou ceux de Soba apparaît comme une infinie démonstration de violences; mais sur le plan de la mise en mots, de la narration, les deux romans manifestent l'importance des mots, surtout dans le cas de *Quand on refuse*. L'importance des mots certes, mais non pas leur pouvoir; bien plutôt la force de corruption qu'ils véhiculent ou leur impuissance à dénoncer les horreurs d'un réel qui dépassent toute fiction.

⁷ Ibrahima explique ainsi dès le début du roman : « J'ai quatre dictionnaires pour me débarbouiller et expliquer les gros mots qui sortent de ma petite bouche. Larousse et Petit Robert pour le français français des vrais Français de France; le Harrap's pour le pidgin (le pidgin est une langue composite née du contact commercial entre l'anglais et les langues indigènes); l'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique noire pour les barbarismes d'animistes avec lesquels les nègres d'Afrique noire de la forêt et de la savane commencent à salir, à noircir la limpide et logique langue de Molière. » (p. 19)

La « poétique de l'explication » [...] comporte deux dimensions également significatives, résume Ndiaye. D'une part, le texte sensibilise le lecteur au fait que chaque mot, chaque énoncé a un autre poids dans la bouche de chaque énonciateur, selon le *langage* qui est le sien. D'autre part, les mots peuvent n'avoir aucun poids, ils peuvent être tout à fait impuissants à dire le vécu. [...] Plus vite on cessera d'inventer des langages pour expliquer l'inexplicable, occulter l'inadmissible, plus vite on devra faire face à la nécessité non pas d'expliquer mais de *faire cesser* les pratiques et comportements humains qu'aucun discours sur le monde ne pourra, ultimement, rendre sensé. (p. 89-90).

Elle conclut en écrivant que « Birahima ne parle pas si mal le français; il parle certainement plus clairement et humainement que tous ceux qui parlent avec une grande expertise cette langue de bois si apte à effacer la mémoire des mots et des temps présents. » (p. 90) Il semblerait donc que l'histoire romanesque l'emporte en ce qui concerne le signifiant sur l'histoire politique. Mais ce dernier roman étant inachevé, il demeure impossible de lui attribuer un sens définitif. Il faut nous en tenir à souligner la pertinence des questions qu'il soulève, telles que le problème du témoignage tourné vers un lectorat étranger, l'écriture de la mémoire, les choix auxquels est confronté l'auteur en termes de lexique et de points de vue narratifs.

Ahmadou Kourouma pose ainsi avec beaucoup d'acuité le problème de la mise en récit de faits historiques. Au début de chaque roman, le lecteur peut avoir l'impression d'identifier un « héros » romanesque autour duquel va s'organiser le récit; mais très vite, l'histoire individuelle est dépassée par des considérations collectives et nationales. Chacun des deux romans problématise de façon différente cette articulation entre l'histoire de l'individu et l'histoire collective. La dimension polyphonique de *Monnè, outrages et défis* fait bien apparaître les polémiques qui sous-tendent Soba, tandis que dans *Quand on refuse on dit non*, Kourouma utilise le subterfuge de l'enfant à la fois naïf et curieux pour émettre des jugements qui, quoique obliques, en sont peut-être d'autant plus critiques.

Une subtile interaction entre histoire et Histoire montre en dernier recours que si le récit relate de façon très critique l'histoire de la Côte-d'Ivoire, cette histoire permet en retour la mise à nu du récit, tant chez Kourouma le choix des mots et des stratégies narratives est de première

Élise LEPAGE, « La mise en récit de l'histoire dans *Monnè, outrages et défis* et *Quand on refuse on dit non* d'Ahmadou Kourouma », @analyses, hiver 2008

importance. Ces deux œuvres sont de fait des récits fictifs qui invitent à une stimulante réflexion sur les enjeux de la narration historique.

Bibliographie

BORGOMANO, Madeleine. 1998, « Temps et histoire », dans *Ahmadou Kourouma. Le « guerrier griot »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain », p. 177-185.

KOUROUMA, Ahmadou. 2004, *Quand on refuse on dit non*, texte établi par Gilles Carpentier, Paris, Seuil;

—. 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil;

—. 1990, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

NIDIAYE, Christiane. 2006, « La mémoire discursive dans *Allah n'est pas obligé* ou la poétique de l'explication du blabla de Birahima », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, p. 77-96.

RICŒUR, Paul. 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais »;

—. 1983, *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

SEMUNJANGA, Josias. 2006, « Des ruses du roman au sens de l'histoire dans l'œuvre de Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, p. 11-30.

TRAORE, Karim. 2000, « Kourouma's *Monnè* as Aesthetic of Lying », *Callaloo*, Vol. 23, No. 4, p. 1349-1362.